

Sobre las fuentes literarias de la serie “Historia de Rómulo y Remo” en la colección de tapices flamencos de la Catedral de Sigüenza¹

Juan Francisco Martos Montiel
Universidad de Málaga

Resumen

Los escasos estudios específicos en torno a la serie de ocho tapices flamencos del siglo XVII sobre la “Historia de Rómulo y Remo” conservada en la Catedral de Sigüenza solo mencionan a Tito Livio como fuente de las escenas representadas en ellos, o bien admiten que alguno de los paños pudo inspirarse en la *Vida de Rómulo* de Plutarco, pero sin dar referencias muy precisas en ningún caso. Tras una descripción de la colección y un análisis más detallado de las escenas de dicha serie apoyado en el cotejo exhaustivo con los textos, entre los que se incluye por primera vez el de las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, este trabajo tratará de demostrar que al menos dos, quizá tres de estos tapices tienen como fuente a Plutarco.

A la memoria de Luísa de Nazaré Ferreira

“Verdadeira ostentação de riqueza e poder para os seus proprietários, testemunho inegável do talento dos mestres tapeceiros, em especial da Flandres, da Baixa Idade Média ao período Barroco a tapeçaria constituiu umas das formas de arte mais excepcionais da cultura europeia. Rivalizava com a pintura, foi por ela influenciada e inspirava-se nas mesmas fontes: os textos bíblicos, os autores greco-latinos, a mitologia clássica e os episódios mais célebres da História antiga. No entanto, raramente conseguimos ter certezas sobre as fontes literárias ou iconográficas de determinada peça ou série”.²

La Catedral de Sigüenza posee una interesante pero poco conocida colección de tapices flamencos del siglo XVII que, a pesar de haber sido recientemente

¹ Este trabajo, del que se presentó una versión parcial y resumida en el XX *Plutarch Network Meeting «Plutarch and Cultural Dialogue»* (Universidade da Madeira, 10-12 octubre 2019), publicada luego en MARTOS MONTIEL, 2021, no habría sido posible sin el apoyo económico del Grupo de Investigación “Hermes” (HUM-312) de la Universidad de Málaga, en cuyo seno se ha realizado, y sin la ayuda de los sacerdotes Julián García y Óscar Figueroa, que amablemente me abrieron las puertas de la Catedral de Sigüenza y me permitieron conocer su rico patrimonio y estudiar de primera mano su colección de tapices. Agradezco también al profesor Antonio Alvar, de la Universidad de Alcalá, su generosidad y confianza al compartir conmigo las conclusiones que sobre esta colección expuso en sendas conferencias impartidas en la Fundación Amigos de Sigüenza (abril 2017) y en la Real Fábrica de Tapices de Madrid (septiembre 2018).

² FERREIRA, 2010: 36 s.

restaurada y expuesta al público, ha concitado por ahora escasa atención entre los estudiosos. La colección, donada en 1664 por D. Andrés Bravo de Salamanca, obispo de la diócesis desde 1662 hasta su muerte en 1668³, está formada por un total de dieciséis paños divididos en dos series, ocho de la serie titulada “Alegorías de Palas Atenea” y los otros ocho de “Historia de Rómulo y Remo”, que una vez remozados han vuelto a engrosar la larga lista de tapices que custodia la Iglesia en España y que se añaden a los que atesora sobre todo nuestro patrimonio nacional, poseedor de algunos de los más ricos y bellos ejemplares de tapicería flamenca que se conocen⁴. La primera serie ya había sido restaurada por la Real Fábrica de Tapices de Madrid y expuesta en julio de 2014 en lo que constituyó la primera fase del Museo de Tapices Flamencos de la Catedral de Sigüenza, en cuya Sala Capitular se exponen desde entonces; en una segunda fase se restauraron los ocho tapices de la serie de Rómulo, que desde julio de 2018 se exponen también en la Sala de la Fragua de la Catedral⁵.

Fueron precisamente las noticias aparecidas en la prensa española durante el verano de 2018 acerca de la restauración y exposición al público de esta segunda serie⁶ las que despertaron mi interés por los tapices seguntinos, dado que algunos de ellos, según afirmaban los medios, estaban inspirados en la *Vida de Rómulo* de Plutarco, y una de las principales líneas de trabajo del grupo de investigación *Hermes* de la Universidad de Málaga, al que pertenezco, es justamente el estudio de la obra de Plutarco y su recepción en la Europa de época moderna. Me pareció, pues, que podía ser un tema de trabajo atractivo estudiar unos tapices hasta entonces para mí desconocidos y sobre todo determinar por mí mismo la certeza y extensión que cabía atribuir a la citada afirmación de los medios acerca de la obra de Plutarco como fuente de inspiración de algunos de los tapices de la serie de Rómulo. Pero para fundamentar mi trabajo necesitaba

³ Sobre la figura de este obispo y los detalles de la donación, vid. GARCÍA CALVO, 2004: 216 s.; FERRER & RAMÍREZ, 2007: 255 s.; RAMÍREZ RUIZ, 2013: 410 s.

⁴ En especial los que conforman la colección de la Corona de España, sin duda una de las más importantes del mundo: cf. ROBLLOT-DELONDRE, 1917: 298 s.; BENITO GARCÍA, 1996: 349 s.; DELMARCEL, 1999: 95-103; HERRERO CARRETERO, 2001: 163; CHECA, 2010.

⁵ Anteriormente, la colección de tapices se repartía entre la Sala Capitular, la antigua Librería del Cabildo, la Sacristía Mayor y otras naves de la Catedral seguntina, según FERRER & RAMÍREZ, 2007: 223 (cf. también PECES RATA, 1988: 66, 117 y 151 s.). La historia de la restauración y musealización de la colección se puede seguir por extenso en el sitio web de la [Fundación Ciudad de Sigüenza](#); en Youtube se puede encontrar también un [vídeo](#) de la ceremonia de inauguración de la exposición completa el 16 de julio de 2018.

⁶ En los diarios *El País* (“[Sigüenza cuenta la Historia de Roma en ocho tapices flamencos restaurados](#)”, 19-07-2018), *ABC* (“[La Catedral de Sigüenza muestra 8 tapices flamencos restaurados durante 4 años](#)”, 17-07-2018), *El Mundo* (“[Sigüenza: arte, silencio, historia](#)”, 07-08-2018), etc.

ante todo contar con buenas fotografías de los paños en cuestión, que permitieran visualizar bien cada escena y sus detalles a fin de cotejarlos con las descripciones de Plutarco en los pasajes correspondientes, puesto que, por desgracia, las reproducciones que encontré en la escasa bibliografía que he podido localizar sobre dichos tapices, de la que hablaré enseguida, no son de gran calidad, mientras que en internet sólo he hallado fotos de dos o tres piezas de cada serie, pero no del resto.

Por esta razón, traté de ponerme en contacto por email con el sacerdote diocesano Felipe Peces Rata, canónigo archivero de la catedral y buen conocedor de sus riquezas artísticas y documentales, a juzgar por las referencias que arrojaba Google a numerosos trabajos suyos sobre el patrimonio catedralicio seguntino. Pero esas mismas referencias y noticias que encontré en internet también indicaban que este señor había nacido en 1935 y que por tanto debía tener ya más de ochenta años, por lo que, al venirme devuelto el correo, temí –Dios me perdone– que hubiera fallecido. Sin embargo, y por no desechar *in nuce* mi proyecto indagatorio, escribí de nuevo al email de la catedral y, tras contestarme esta vez muy amablemente don Julián García, canónigo encargado de Patrimonio de la seo, ofreciéndome todas las facilidades para mi propósito, viajé finalmente a Sigüenza a primeros de septiembre de 2018, donde pude ver *in situ* los tapices, realizar las oportunas fotografías y disfrutar además de la agradable acogida y hospitalidad del citado canónigo de Patrimonio y de don Óscar Figueroa, diácono de la Catedral (quienes, por lo demás, me explicaron para mi tranquilidad que don Felipe sigue vivo y felizmente jubilado, gracias a Dios, e incluso con fuerzas todavía para officiar misa cantada, como pude comprobar personalmente)⁷. La única condición que me pusieron fue que les facilitase una copia de las imágenes para su archivo (cosa que ya hice pocos días después de mi estancia, tras elegir las de mayor calidad entre las que había tomado) y, en su momento, de la publicación que resultara de mi investigación.

En este sentido, tras dedicar varios meses en 2019 a estudiar los tapices y cotejar sus escenas con los textos de Livio, Plutarco y otros autores clásicos –de todo lo cual presenté un avance en el mencionado *Meeting* plutarqueo de Madeira de octubre de ese año– y luego del parón casi general de varios meses más que supuso la extensión de la terrible pandemia de coronavirus y sus sucesivas

⁷ Según deduzco por una nota de RAMÍREZ RUIZ, 2013: 411, n. 822, las labores de archivero de la catedral de Sigüenza las desempeñaría ahora en su lugar don Juan Antonio Marco, canónigo organista de la seo.

olas a partir de marzo de 2020, a comienzos del año siguiente apareció en la editorial Peter Lang una primera versión escrita de este trabajo en un libro misceláneo, al cuidado por cierto de nuestro querido colega e insigne plutarquista Aurelio Pérez Jiménez⁸. Las estrictas normas sobre la extensión del trabajo impuestas por la editorial me obligaron entonces a recortar o resumir bastantes cosas y a dejar muchas otras en el tintero, pero el novedoso formato de esta *Twin Conference* que nos reúne ahora en Córdoba me permite presentar para esta ocasión, y sin miedo a repetirme, una versión más extensa de mi investigación sobre los tapices seguntinos y su posible relación con la *Vida de Rómulo* de Plutarco, versión que no agota sin embargo el tema y que espero ampliar más adelante, como luego se dirá.

Pues bien, como ya se ha apuntado, la bibliografía específica sobre estos paños seguntinos es bastante escasa y, por más que he fatigado bibliotecas en su busca, solo he podido encontrar, aparte de unas breves y dispersas anotaciones en un libro de 1988 del mencionado Peces Rata, un artículo de 2004 de la historiadora del arte especialista en tapices Margarita García Calvo, al parecer el único trabajo existente hasta ahora que estudia y describe de manera particular la colección completa, más unas pocas páginas en un libro de 2007 sobre *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, obra de José María Ferrer González y Victoria Ramírez Ruiz, y algunas pocas más en la tesis doctoral de esta última autora, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, defendida el año 2013 en Madrid⁹. Pero ni los libros ni la tesis antedichos mencionan a Plutarco como fuente literaria de ningún tapiz de Sigüenza¹⁰, mientras que el artículo de García Calvo sólo señala a Plutarco como fuente de uno de los tapices, quizá de dos, en la serie de Rómulo, que habría tenido a Tito Livio como fuente general de inspiración, pero no aclara mucho más y ni siquiera da de una manera correcta y precisa las referencias a los posibles pasajes del *Ab Urbe condita* de Livio o de la *Vida de Rómulo* plutarquea en los que, según la autora, se habrían inspirado esos tapices; de hecho, en ningún momento acude a los textos originales ni precisa los párrafos concretos –sólo los capítulos, y no siempre– en los que encuentra supuestamente la semejanza entre la escena representada en el tapiz y

⁸ MARTOS MONTIEL, 2021.

⁹ PECES RATA, 1988: 66, 117 y 151 s.; GARCÍA CALVO, 2004; FERRER & RAMÍREZ, 2007: 253-256; RAMÍREZ RUIZ, 2013: 126, 399 s. y especialmente 410 s.

¹⁰ FERRER & RAMÍREZ, 2007: 253 apuntan simplemente que los ocho tapices de la serie de “Historia de Rómulo y Remo” se inspiran en Tito Livio.

la descrita en Livio y/o en Plutarco, y tampoco aclara muy bien cuál es la traducción que utiliza¹¹.

Esta dificultad, sin embargo, me llevó a indagar con mayor detenimiento en la bibliografía general sobre el arte de la tapicería, en los manuales al uso y en los principales estudios sobre las grandes colecciones de tapicería europea de entre los siglos XIV y XVII¹², en busca de alguna mención específica de la colección seguntina que nunca hallé, por desgracia, pero que, en recompensa, me ayudó a encontrar bastante información sobre la influencia de las fuentes clásicas en los tapices de dicha época, y en concreto sobre la notable importancia que tuvo entre ellas la obra de Plutarco¹³. Esto avivó aún más mi interés por rastrear qué había de cierto en esa afirmación de los medios a la que me refería al principio, que sostenían que algunos tapices se habían inspirado en su *Vida de Rómulo*, y concretamente por confirmar la atribución de fuentes realizada por García Calvo, teniendo en cuenta tanto las prevenciones particulares descritas más arriba, como las generales sobre las que advirtió en varios de sus trabajos la profesora Luísa de Nazaré Ferreira, en el sentido de que “la identificación de las fuentes literarias y temáticas que están en la base de la realización de un tapiz o serie de tapices no es una tarea fácil ni segura”, porque “no siempre disponemos de información sobre las circunstancias de un encargo y de su producción, y la mayor parte de las veces los pintores y los maestros tapiceros se inspiran en

¹¹ Cf. GARCÍA CALVO, 2004: 220 y 228, notas 19 y 20 (también la 21, por lo que se refiere a las *Metamorfosis* de Ovidio).

¹² Fundamentos básicos sobre el arte de la tapicería y su estudio, especialmente por lo que respecta a la Edad Media tardía, se encuentran en el manual de JOUBERT 1993; sobre la tapicería flamenca, tan importante en el arte y la cultura europea de los siglos XV a XVII, la obra de referencia es DELMARCEL, 1999; son fundamentales también los libros de CAMPBELL, 2002, para el Renacimiento, y de CAMPBELL, 2007 y CAMPBELL & CLELAND, 2010, para la época barroca; un buen repaso a las colecciones de tapices españolas desde el siglo XV hasta finales de época moderna se encuentra en CHECA, 2010 y recientemente en ZALAMA, 2018.

¹³ Sobre la tradición clásica en los tapices, un trabajo antiguo ya pero aún bastante útil es el de ROBLOT-DELONDRE, 1917-1919, que, tras una breve introducción sobre la historia de la tapicería europea y el origen, selección y difusión de sus temas más habituales, ofrece un amplio listado de tapices, hasta finales del siglo XVI, ordenados por temas extraídos de las fuentes antiguas. Sobre la influencia de la obra de Plutarco en la tapicería europea, atestiguada en numerosas piezas de la Edad Media y de época renacentista y barroca, no conozco ningún trabajo de conjunto, fuera del breve esbozo (“Anexo II – Plutarco e a arte occidental. A influência da obra de Plutarco na tapeçaria flamenga”) incluido en FERREIRA, 2010: 65-68, pero existen varios trabajos, a los que enseguida me referiré, que estudian de manera particular su presencia en determinadas piezas o series concretas.

varias fuentes, combinando en la misma composición iconográfica elementos y episodios provenientes de autores y escritos diversos”¹⁴.

Es sabido que Plutarco fue una de las fuentes más usadas por la cultura artística y literaria occidental, y muchos temas habituales en las representaciones pictóricas del Renacimiento y Barroco están inspirados en sus escritos, sobre todo en las *Vidas*¹⁵. También la tapicería, que especialmente en los centros de producción flamencos, franceses e italianos llegó a rivalizar con la pintura, elegía sus temas favoritos, al igual que esta, entre los numerosísimos personajes y episodios ofrecidos por la mitología clásica y la historia antigua¹⁶. Como escribió Ferreira, “[e]n especial desde el siglo XVI, graças à impressão dos textos originaes e à tradução dos autores gregos e latinos, como Plutarco e Tito Lívio, as vidas e os feitos dos chefes políticos e militares da Antiguidade alcançam tal notoriedade na Europa que não podiam deixar de cativar a atenção de artistas e mestres tapeceiros”¹⁷.

Recordemos, en efecto, que las primeras traducciones latinas de las *Vitae* aparecieron entre finales del siglo XIV y la primera mitad del XV (Leonardo Bruni, Guarino Guarini, etc.), y que en el siglo XVI se elaboraron las primeras ediciones modernas del texto griego (la *editio princeps* de Bonino en Florencia, 1517; la más importante de Aldo Manucio en Venecia, 1519; y la canónica de Robert Estienne [Stephanus] en París, 1572) y se publicó la primera traducción completa al francés, la famosa de Amyot (*Vies des hommes illustres*, París, 1559), que tendría varias reediciones hasta comienzos del siglo XVII. Gracias a esta profusa labor editorial, y de la mano de importantes humanistas como Coluccio Salutati, Francesco Filelfo, el citado Amyot o el propio Erasmo, la obra de Plutarco, y en particular sus *Vidas*, se convirtió en una lectura habitual en los círculos aristocráticos e intelectuales europeos de los siglos XV, XVI y XVII, preparando así la enorme “influencia impulsora” de Plutarco en el XVIII, donde, según García Gual, “pocas veces ha tenido un filósofo un efecto educador y moral tan poderoso, a semejante distancia en el espacio y el tiempo”; como dice este autor, citando a Flacelière, “en esa época había dos libros que figuraban en todas las

¹⁴ FERREIRA, 2017: 57; cf. también 2010: 37 y 65, y 2014: 124.

¹⁵ Vid. RODRIGUES, 2010, cuyos anexos (pp. 101 ss.) recogen un largo listado de pinturas europeas del siglo XVI y XVII basadas probablemente en las *Vidas* de Plutarco.

¹⁶ En menor medida los episodios bíblicos; así, de los aproximadamente 2250 tapices elencados por Roblot-Delondre, más de dos tercios corresponden a temas de mitología (episodios concretos, ciclos legendarios, triunfos de dioses, etc.) y de historia griega y romana, correspondiendo el resto a temas extraídos del Antiguo Testamento: vid. ROBLOT-DELONDRE, 1919: 327 s.

¹⁷ FERREIRA, 2014: 123.

bibliotecas familiares: la Biblia y Plutarco”, y se cuenta que hasta el famoso pintor David, “ilustrador de tantas escenas antiguas, quiso poner en su estudio: «Nadie entre sin haber leído a Plutarco»”¹⁸.

No es de extrañar, por tanto, que existan numerosos tapices, ya desde época renacentista, cuyas escenas atestiguan esta influencia creciente de Plutarco, y sobre todo de los famosos personajes antiguos retratados en sus *Vidas*. La variedad de figuras ilustres y episodios edificantes permitía a los tapiceros disponer de un amplio muestrario para tejer sus tapices a gusto del cliente, que por lo general conocía ya bien esos temas¹⁹. Entre ellos, los tratados con más frecuencia por los artistas son sin duda las historias de Alejandro Magno y de Julio César, cuya larga fortuna iconográfica puede seguirse ya desde las tapicerías de finales de la Edad Media y en los que posteriormente será Plutarco una de las fuentes más utilizadas²⁰. Su historia de Marco Antonio y Cleopatra sirvió de base igualmente a bastantes tapices flamencos de los siglos XVI y XVII, de los que en España se conservan varias series²¹. Las narraciones de Plutarco fueron también inspiradoras de no pocos tapices de época renacentista y barroca que representan episodios de la vida de otros famosos personajes de la Antigüedad, como los políticos y militares romanos Coriolano, Camilo y Pompeyo, el estadista ateniense Aristides o incluso el mítico rey Teseo²².

En este sentido, la historia de Rómulo y Remo que tenemos en nuestra serie seguntina se encuentra igualmente entre las más popularizadas de los líderes políticos y militares de la Antigüedad entre los siglos XV y XVI, y sus distintos episodios fueron uno de los temas representados con más frecuencia en las ta-

¹⁸ GARCÍA GUAL, 2017: 234. Sobre la recepción e influencia de Plutarco en la cultura occidental de época moderna son fundamentales los capítulos que componen la cuarta parte (*‘The Reception of Plutarch’*) del *Companion* de BECK, 2014: 529-610.

¹⁹ Cf. DELMARCEL, 1999: 312.

²⁰ Sobre todo en el caso del romano: cf. en general ROBLOT-DELONDRE, 1919: 302, DELMARCEL, 1999: 53-59, y RAMÍREZ RUIZ, 2013: 137-139; para otras tapicerías concretas sobre la historia de Julio César inspiradas en Plutarco, vid. DELMARCEL, 1999: 231, y CAMPBELL, 2007: 459. Para la historia de Alejandro Magno vid. en general ROBLOT-DELONDRE, 1919: 294-298, BARBE, STAGNO & VILLARI, 2013, y RAMÍREZ RUIZ, 2013: 114-123; en concreto, para tapicerías sobre este tema con probable influencia de Plutarco, STANDEN, 1985: 30, y especialmente FERREIRA, 2014.

²¹ Cf. ROBLOT-DELONDRE, 1919: 303, DELMARCEL, 1999: 247 y 253, CAMPBELL, 2007: 403, RAMÍREZ RUIZ, 2013: 140-146, y especialmente STANDEN, 1985: 206-217, y FERREIRA, 2017.

²² Cf. ROBLOT-DELONDRE, 1919: 301 (Camilo) y 304 (Coriolano), DELMARCEL, 1999: 268, 273 (Pompeyo) y 328 s. (Aristides), CAMPBELL, 2007: 124 s. (Coriolano), 203 (Teseo), 214 (Pompeyo) y 450 (Aristides), CAMPBELL & CLELAND, 2010: 34-55 (Coriolano) y 176-178 (Teseo), RAMÍREZ RUIZ, 2013: 135-137 (Pompeyo), FERREIRA, 2017: 58 s. (Aristides).

picerías flamencas de la época²³. Esta popularidad se debía en general al interés de los hombres del Renacimiento por la Roma antigua y en particular, pero estrechamente ligado con ello, a la labor editorial y traductora de los humanistas que difundieron la obra de historiadores de la Antigüedad como Plutarco, Tito Livio o Dionisio de Halicarnaso, cuyas amenas narraciones hacían más asequible al público figuras que, como el primer rey de Roma, podían servir de ejemplo a reyes y gobernantes de la época²⁴.

Volviendo ya a nuestros tapices, la lectura de la bibliografía específica sobre estos, por más que sea escasa, unida a un atento examen *in situ* de las piezas, nos permite dar una breve descripción, tanto formal como de contenido, de la colección completa, antes de centrar nuestra atención en el análisis más detallado de las escenas y posibles fuentes de la serie sobre “Historia de Rómulo y Remo”.

Los paños de la colección seguntina, tanto los de la serie de Rómulo como los de Palas Atenea, tienen la urdimbre de lana, con entre ocho y nueve hilos por centímetro, y la trama de lana y seda, y en todos ellos se utilizan cuatro cenefas diferentes, dos en cada serie, aunque todas del mismo estilo y con motivos muy similares (escudos, espadas, armaduras, flores, frutos) repetidos en ambas. Pero, mientras que en la serie de Palas Atenea estas cenefas se reparten por igual (los paños 2, 3, 6 y 8 comparten cenefa y en los otros cuatro se emplea otra con ligeras modificaciones), en la de Rómulo son seis las piezas con un mismo tipo de cenefa (paños 3 al 8) y las otras dos (1 y 2) llevan otro que presenta tan solo pequeñas variaciones respecto al anterior en la parte superior e inferior²⁵.

Todos los tapices llevan en el orillo inferior la marca de la ciudad de Bruselas, donde se realizaron (es decir una doble B con un escudete en medio: B▼B), así como los monogramas de dos talleres, el de los Le Clerc y el de los Egger-

²³ ROBLOT-DELONDRE, 1919: 305 s., señala nueve conjuntos de tapices de esa época con la historia de Rómulo y Remo (más uno limitado al episodio de las sabinas), y citan al menos otros cinco DELMARCEL, 1999: 155-162, y GARCÍA CALVO, 2004: 219, que remiten a bibliografía más específica. Sobre la historia de la fundación de Roma como motivo de tapicería, vid. también RAMÍREZ RUIZ, 2013: 124-126.

²⁴ Cf. DELMARCEL, 1999: 155, FERREIRA, 2010: 65 s.

²⁵ Cf. GARCÍA CALVO, 2004: 219, que no indica los números de telas en la distribución de las cenefas, y, sin mayores precisiones, FERRER & RAMÍREZ, 2007: 255. En nuestras referencias seguimos la numeración de los letreros o afiches que acompañan a cada tapiz en la actual exposición de la Catedral de Sigüenza, que siguen a su vez la numeración establecida por García Calvo salvo una pequeña modificación a la que aludiremos más adelante.

mans, dos familias de tapiceros bruselenses de reconocido prestigio en la época. En concreto, los paños vienen firmados a partes iguales, cuatro en cada serie, por Jan Le Clerc (nº 2 y 6-8 en la serie de Palas Atenea y 1-4 en la de Rómulo) y por Daniel Eggermans (nº 1 y 3-5 y nº 5-8, respectivamente). En este sentido, no se entienden las dudas de García Calvo a la hora de atribuir los tapices a Jan Le Clerc y no a su hijo Jérôme. Es cierto que, al tener ambos las mismas iniciales, se hace a veces difícil distinguir las producciones respectivas de padre e hijo, que suelen firmar indistintamente I. Le Clerc o incluso simplemente I.L.C.²⁶, por lo que, según esta autora, “el conocimiento de la fecha de entrada [sc. de los tapices] en la catedral, 1664, es esclarecedor, ya que nos permite relacionarlos con Jan Le Clerc y no con su hijo Jérôme, que no se pone al frente del taller hasta 1677, año de la muerte de su padre”²⁷; esta fecha es decisiva, en efecto, para la firma abreviada D. Eggermanns, que presentan los tapices indicados arriba y que debe corresponder, como deduce correctamente García Calvo²⁸, a Daniel Eggermanns II (o el Joven), quien continuó con la empresa de su padre, Daniel Eggermanns I (o el Viejo), a la muerte de este en 1643, pero no lo es para los tapices 1-4 de la serie de Rómulo y 2 y 6-8 de la serie de Palas Atenea, los cuales, salvo el primero de la una y el último de la otra (que tienen I. Le Clerc), aparecen firmados explícitamente por Jan Le Clerc, como recoge por cierto más adelante la propia García Calvo²⁹.

Los dieciséis tapices presentan también sendas cartelas, centradas en la bordura superior de las cenefas, con inscripciones latinas alusivas a la escena representada en cada tela y de las que se toma habitualmente el nombre o título dado a cada una. A pesar de la reciente restauración, todas las cartelas están muy descoloridas en su parte central, sobre todo en mitad de la segunda y tercera líneas, que se leen con dificultad, especialmente, por lo que toca a la serie que nos interesa, en el caso de las telas 4, 5 y 7; el desgaste se debe probablemente a una exposición prolongada a un foco de luz artificial al que habría estado sometida la tela en su anterior emplazamiento. En la siguiente relación de estas cartelas seguimos los textos ofrecidos por los letreros que acompañan a cada tapiz en su ubicación actual, obviamente comprobados todos –y corregido alguno– tras nuestro examen autóptico, y corregimos también algunos leves

²⁶ Vid. DELMARCEL, 1999: 364, convenientemente citado por GARCÍA CALVO, 2004: 218.

²⁷ GARCÍA CALVO, 2004: 218.

²⁸ GARCÍA CALVO, 2004: 218; cf. DELMARCEL, 1999: 365.

²⁹ GARCÍA CALVO, 2004: 221-227.

errores de lectura y de traducción deslizados en el trabajo de García Calvo³⁰. Hemos considerado oportuno dar también las dimensiones de las telas debido a que el trabajo de García Calvo, aunque dice haberlas tomado porque las conservadas en la carpeta de inventarios del Archivo Parroquial de Sigüenza “ni eran correctas ni especificaban las que correspondían a cada tapiz”³¹, sin embargo difiere no poco en sus medidas de las que indican los mencionados letreros de la exposición actual, medidas que, tras la restauración y musealización acometidas por la Real Fábrica de Tapices de Madrid y el Cabildo de la Catedral de Sigüenza, son ahora sin duda más fiables. En cuanto a imágenes de los tapices, ofreceremos más adelante nuestras propias fotografías de la serie de Rómulo, encabezando el análisis de cada una de las piezas, y al final de este trabajo añadiremos en anexo las fotografías de la otra serie convenientemente identificadas y numeradas.

Damos, pues, a continuación el texto de la inscripción latina de cada cartela seguido de su traducción, junto con las dimensiones correspondientes (alto y largo) de cada tapiz.

Serie de “Alegorías de Palas Atenea”³²:

1. *MARS FVGIT / LETATUR IVPITER / OB ARMORVM FINEM / A PALLADE ET PACE / PRODVCTVM* (Marte huye, Júpiter se alegra por el final de las armas obtenido por Palas y la Paz; 410 x 337 cm).
2. *PRAEMIVM / ARMORVM* (La recompensa de las armas; 411 x 467).
3. *TRIVMPHVS / ET GLORIA / PALLADIS ET / PACIS* (Triunfo y gloria de Palas y la Paz; 403 x 453).
4. *INERTES ET / PVSILANIMES / FVGANTVR A / PALLADE* (Perezosos y cobardes son puestos en fuga por Palas; 400 x 332).

³⁰ GARCÍA CALVO, 2004: 218 s., concretamente en la transcripción y/o traducción de las cartelas correspondientes a los tapices 3, 5 y 7 de la serie de Rómulo, como enseguida veremos. Los errores en la traducción de los títulos en que incurren FERRER & RAMÍREZ, 2007: 253 s., y RAMÍREZ RUIZ, 2013: 126 y 410 s., son numerosos y no merece la pena señalarlos.

³¹ GARCÍA CALVO, 2004: 216; según anota la autora, estas medidas habrían sido proporcionadas por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en 1940, al ser devueltos los tapices a la Catedral tras la Guerra Civil.

³² GARCÍA CALVO, 2004: 221 utiliza un criterio temático y reconocidamente subjetivo para ordenar las piezas de esta serie, colocando en primer lugar las alusivas al “fin de la guerra”, a continuación las atinentes a la “celebración de la victoria” y por último las relacionadas con la “gestión de la sociedad en época de paz”, una ordenación que, por más que criticable, es la que mantiene la exposición actual y la que aquí seguimos. FERRER & RAMÍREZ, 2007: 254, y RAMÍREZ RUIZ, 2013: 410 s., dan otra ordenación (calcada en ambos trabajos, errores incluidos), pero no explican sus motivos.

5. *PALLAS ET PAX / LABORANTES AD / HONORIS TEMPLUM / DVCVNT (Palas y la Paz conducen a los esforzados al templo del honor; 404 x 404).*
6. *GLORIA MVSARVM / PACE / EXCITATARUM (La gloria de las Musas estimuladas por la Paz; 411 x 536)³³.*
7. *PALLADE ET PACE / RESTAVRANTVR / DIVINA SACRIFI- / -CIA (Los sacrificios divinos son restaurados por Palas y la Paz; 406 x 411).*
8. *ARMORVM GLORIA / PALLAS TRIVMPHANS / A MVSIS / COMITATA (Palas, triunfante por la gloria de las armas, acompañada por las Musas; 410 x 500).*

Serie de “Historia de Rómulo y Remo”:

1. *FAVSTVLVS / PASTOR OVIVM / LVPAM LACTANTEM / ROMVLVM ET REMVM / IN-
VENIT (Fáustulo, pastor de ovejas, encuentra una loba amamantando a Rómulo y Remo; 415 x 363).*
2. *FAVSTVLVS / PASTOR OVIVM / INFANTES VXORI / SVA[E] NVTRIENDOS / TRADIT
(Fáustulo, pastor de ovejas, entrega los niños a su mujer para que los alimente; 416 x 333).*
3. *FAVSTVLVS / ROMVLVM ET REMVM / REGI COGNOSCENDOS / E CVNIS / EXHIBET
(Fáustulo presenta al rey a Rómulo y a Remo para que los reconozca por la cuna³⁴; 423 x 467).*
4. *EXTRVCTA / ROMA ROMVLVS / CORONATVR / REX (Una vez erigida Roma, Rómulo es coronado rey; 406 x 396).*
5. *ROMVLVS FERT / LEGES ET HERCVLI / IMMOLAT (Rómulo presenta sus leyes y hace un sacrificio a Hércules; 415 x 391)³⁵.*
6. *ROMANI SABINAS / MVLIERES / RAPIVNT (Los romanos raptan a las mujeres sabinas; 415 x 530).*
7. *ROMVLVS REGEM / TATIUM INTERFICIT / SABINOSQUE DELET (Rómulo mata al rey Tacio y aniquila a los sabinos; 412 x 455)³⁶.*

³³ El letrero de este tapiz en la exposición actual contiene un error de transcripción en la última palabra latina de la cartela: *excitarum por excitatarum.

³⁴ El sintagma *e cunis* significa aquí “gracias a/por medio de la cuna”, no “desde la cuna”, como traduce erróneamente GARCÍA CALVO, 2004: 218 y 222.

³⁵ Es cierto que la última línea de esta cartela es prácticamente ilegible, pero GARCÍA CALVO, 2004: 218 s. y 223, tampoco transcribe la conjunción *et*, a pesar de que sí queda de ella algún trazo, y da por tanto una traducción equivocada (“Rómulo presenta un proyecto de leyes a Hércules”).

³⁶ Son erróneas tanto la transcripción (*sabinus*) como la traducción de esta cartela en GARCÍA CALVO, 2004: 219 y 224 (“Rómulo da muerte al rey Tacio y el sabino es exterminado”).

8. *SABINAE MVLIERES / ROMANOS PARENTESQ[VE] / SVOS INTER SE / CONCILIANT*
(*Las mujeres sabinas reconcilian entre sí a los romanos y a sus parientes*; 415 x 600).

A la vista de estos títulos y de las escenas representadas bajo cada uno, que luego podremos ver, se capta bien la idea central que recorre la colección y que se plasma con distinto punto de vista, mitológico e histórico-legendario, en cada serie: en efecto, los tapices de la serie “Alegorías de Palas Atenea”, que simbolizan las virtudes cívicas que la mitología atribuyó a la diosa de la Sabiduría, inciden en la idea de que la paz promueve la prosperidad y el bienestar de los pueblos y que es misión del gobernante preservarla, mientras que los de la serie de “Historia de Rómulo y Remo” ofrecen un notable ejemplo práctico de esa idea mediante la representación de distintos episodios de la conocida leyenda de la fundación de Roma.

Respecto a la autoría de los cartones, que parecen proceder todos de la misma mano, García Calvo, apoyándose en una sugerencia del profesor de Lovaina Guy Delmarcel, experto de renombre internacional en la historia de la antigua tapicería flamenca, la atribuye a un maestro flamenco anónimo “seguidor del estilo del pintor francés Charles Poerson”³⁷, una atribución que nos parece verosímil y plausible y que de hecho no ha sido cuestionada hasta ahora.

En cuanto a las fuentes literarias en las que pudo haberse inspirado este pintor anónimo para elaborar sus diseños, García Calvo señala la célebre *Iconología* de Cesare Ripa como fuente general de inspiración de las alegorías plasmadas en la primera serie, cuyos personajes mitológicos aparecen fielmente representados con sus atributos tradicionales, elencados por Ripa en las entradas correspondientes de su famosa enciclopedia, y encuentra en particular, para el paño nº 6, una posible reminiscencia del episodio ovidiano del encuentro de Minerva y las Musas en el Helicón (*Metamorfosis* V, 250-678), al principio del cual (vv. 256-268) se relata el nacimiento de la fuente sagrada Hipocrene bajo la acción de las coces del caballo alado Pegaso, visible en efecto al fondo de la escena representada en el tapiz³⁸. Ambas atribuciones de fuentes son bastante plausibles, tanto por lo que respecta en particular a las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las

³⁷ GARCÍA CALVO, 2004: 220 y n. 17. Sobre la relación de Charles Poerson (Metz, 1609-1667) con diversos tapiceros flamencos de la época vid. DELMARCEL, 1999: 253, que remite además a bibliografía esencial sobre este famoso pintor del barroco francés.

³⁸ GARCÍA CALVO, 2004: 221 y 227; es de señalar que FERRER & RAMÍREZ, 2007: 254, y RAMÍREZ RUIZ, 2013: 410, se limitan a repetir (y a repetirse) estas atribuciones de fuentes, pero sin citar a su autora.

obras clásicas más leídas y mejor conocidas desde la Edad Media y el Renacimiento y que desde entonces ha inspirado a numerosos pintores y poetas, como en general para la *Iconología* de Ripa, cuya fama como obra de referencia para artistas, desde la época del Barroco hasta el mundo contemporáneo, solo ha sido igualada quizá por la de los *Emblemas* de Alciato. En efecto, el manual de Ripa, publicado originalmente en italiano en 1593 y reeditado en versión ampliada en 1613, adquirió pronto gran celebridad y se tradujo a diversas lenguas, entre ellas el alemán, el francés y el neerlandés (en 1644), llegando a ser durante siglos libro de cabecera de innumerables artistas, tanto pintores como escultores y poetas, que encontraban en su colección enciclopédica de cerca de mil conceptos ordenados alfabéticamente y acompañados de profusos grabados ilustrativos una fuente segura de inspiración para representar las pasiones humanas mediante símbolos, emblemas y alegorías a menudo basados en las historias y personajes de la mitología clásica y en los saberes de la Antigüedad recuperados por los humanistas. Tiene razón, por tanto, García Calvo al afirmar que el autor de los cartones que sirvieron de modelo a los tapices de esta primera serie conocía sin duda la obra de Ripa.

En lo que concierne, sin embargo, a la atribución de fuentes literarias para la segunda serie de la colección seguntina, creemos que el asunto no está tan claro, o al menos no como lo presenta García Calvo. Para esta autora, en efecto, la fuente principal en la serie de Rómulo habría sido el *Ab urbe condita* de Tito Livio, concretamente el “libro I, capítulos 4, 5, 7, 9 y 13”, cuya narración “siguen con bastante fidelidad” al menos los seis primeros tapices, según la autora, y en menor medida su nº 7 (*Las mujeres sabinas reconcilian entre sí a los romanos y a sus parientes*, nº 8 en la numeración actual), para el que, sin descartar a Livio y de manera un tanto contradictoria, admite también una posible influencia del cap. 19 de la *Vida de Rómulo* de Plutarco, mientras que la escena del tapiz nº 8 (*Rómulo mata al rey Tacio y aniquila a los sabinos*, nº 7 en la numeración actual) considera que “no se ajusta a las descripciones que de este episodio hacen Tito Livio y Plutarco”³⁹. Pero, como veremos a continuación al analizar en detalle cada uno de los tapices, se puede matizar bastante, incluso corregir claramente en diversos puntos, tanto esta atribución de fuentes como la información y descripción que de ellas aporta García Calvo. Además, la autora debería haber tenido en cuenta entre las posibles fuentes literarias las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, contemporáneo de Tito Livio, que narra también por extenso la

³⁹ GARCÍA CALVO, 2004: 220 y 223.

historia de Rómulo (I, 79-II, 56) y cuya difusión, aunque sin llegar ciertamente a los niveles alcanzados por la historia romana de Tito Livio o las *Vidas* de Plutarco, fue sin duda amplia en la Europa de comienzos de época moderna, desde las traducciones latinas de Biragus (Treviso, 1480, reimpresa con correcciones en París, 1529, y Basilea, 1532), Gelenius (Basilea, 1549) y Portus (Lausana, 1588) y la italiana de Venturi (Venecia, 1545) a las ediciones de Stephanus (*princeps*, París, 1546) y de Sylburg (Fráncfort, 1586, con la traducción revisada de Gelenius)⁴⁰.

Pero pasemos ya sin más dilación a la descripción y análisis pormenorizado de cada uno de los tapices de la serie “Historia de Rómulo y Remo”, que son los que más interesan al tema plutarqueo de este congreso cordobés.

⁴⁰ Vid. CARY, 1937: xxxix-xlii. Agradezco al profesor Antón Alvar la idea, transmitida *per litteras*, de incluir entre las fuentes literarias manejadas en este trabajo la obra de Dionisio de Halicarnaso, sin embargo discrepo de su sugerencia de hacer lo mismo con la *Historia romana* de Dion Casio. Esta obra, en efecto, también recoge la historia de Rómulo en su libro I, pero creo que debe desecharse como posible fuente, porque ese libro, al igual que buena parte del resto de la obra, se conoce únicamente a través de epítomes y *excerpta*, que, como explica PLÁCIDO SUÁREZ, 2004: 154 s., solo empezaron a editarse junto con los textos originales conservados (libros XXXVI-LIV; LV-LX con importantes lagunas; y LXXIX-LXXX) a partir de la edición de Reimar de 1750-52, siendo así que la *editio princeps* de Stephanus, publicada en 1548 y por tanto la única que podría haber conocido el pintor anónimo de nuestros tapices, contiene solo los libros XXXVI-LX.



1. *Fáustulo, pastor de ovejas, encuentra una loba amamantando a Rómulo y Remo.*

En la parte inferior derecha de este primer tapiz vemos a los dos niños amamantados por la loba, que ocupa la parte central; a su izquierda, bajo un paisaje boscoso, dos hombres, uno con barba (sin duda el Fáustulo de la cartela, representado también con ropas y aspecto similares en el siguiente tapiz) y otro más joven, pastores ambos, a juzgar por el cayado que empuñan, característico de la profesión, contemplan a los niños que acaban de encontrar junto al río Tíber. Este se representa alegóricamente en la parte derecha del paño, en un entorno fluvial, como un anciano con barba y corona de hojas recostado junto a un árbol y un macizo de juncos, que apoya su mano derecha sobre una vasija de la que brota agua y sostiene en la izquierda una cornucopia o cuerno de la abundancia

(una representación típica de las divinidades fluviales que viene de la Antigüedad clásica y llega hasta nuestros días). Al contrario que en muchas representaciones similares anteriores o posteriores de este famoso episodio, no se ha recogido en la composición el cesto o canastilla que, según la leyenda, sirvió de cuna a los niños al ser abandonados.

Como apunta García Calvo⁴¹, la escena se ajusta a lo descrito por Tito Livio (I 4.4), que se demora bastante en la descripción del paisaje fluvial, con suaves estanques y charcas poco profundas en las orillas del Tíber. También apunta a Tito Livio el nombre y oficio del pastor Fáustulo, “mayoral del ganado del rey” (I 4.6 *magister regii pecoris*). Plutarco en cambio lo llama “Féstulo, porquero de Amulio” (*Rom.* 6.1 Φαιστούλος Ἀμουλίου συφορβός)⁴², o simplemente “un sirviente” del rey (*Rom.* 3.5 ὑπηρέτην), en la versión que él considera más extendida y autorizada, la de Fabio Píctor; en otra algo más fantástica que recoge previamente, la de Promación, un oscuro historiador griego quizá del siglo I a.C., se dice simplemente (*Rom.* 2.7-8) que los niños fueron depositados “junto al río” y que, además de la loba que los amamantaba, “pájaros de toda clase, trayendo alimentos, se los ofrecían a las criaturas”⁴³, hasta que “un boyero” (βουκόλον) recogió a los pequeños. Pero no vemos ningún pájaro en la escena del tapiz seguntino, por lo que parece descartable como fuente esta otra versión recogida por Plutarco.

Por su parte, Dionisio de Halicarnaso, que dice seguir también la versión de Fabio Píctor, coincide con Plutarco al indicar que Fáustulo, “se ocupaba de las pjaras de cerdos del rey” (I 79.9 συφορβίων βασιλικῶν ἐπιμελούμενος), pero difiere de Plutarco y de Livio en que quien encuentra a los niños no es exactamente Fáustulo, sino un pastor anónimo que avisa a otros pastores (I 79.6 οἱ νομεῖς ... τις αὐτῶν) entre los cuales está casualmente Fáustulo, que había seguido a los sirvientes del rey que iban a abandonar en el río a los gemelos y que será quien finalmente, con el acuerdo de todos, se los lleve a su casa para criarlos (I 79.9), como se representa en el siguiente tapiz.

⁴¹ GARCÍA CALVO, 2004: 221.

⁴² En *Par. Min.* 36b (*Mor.* 315 A) se le llama Fausto (Φαῦστος). Para las traducciones de los textos de Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso y Plutarco utilizamos las de, respectivamente, Antonio Fontán en la colección Alma Mater (Madrid, 1987), Elvira Jiménez & Ester Sánchez (Madrid, 1984) y Aurelio Pérez Jiménez (Madrid, 1985), estas dos últimas en la Biblioteca Clásica Gredos.

⁴³ En la versión de Fabio Píctor, que Plutarco sigue y desarrolla por extenso, se habla también de que a los pequeños “los asistía la loba que los amamantaba y un picoverde que ayudaba a su alimentación y los vigilaba” (*Rom.* 4.2; cf. también 7.7).



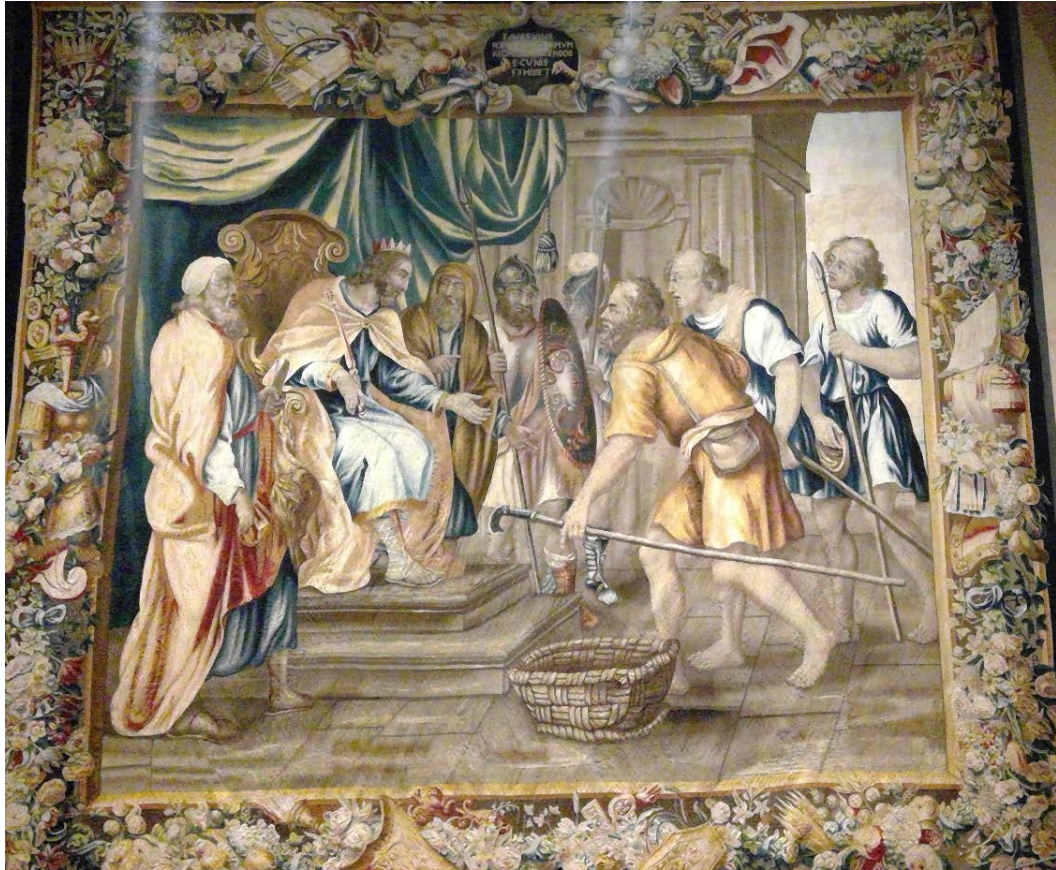
2. Fáustulo, pastor de ovejas, entrega los niños a su mujer para que los alimente.

La breve descripción de este episodio en Tito Livio (I 4.7 *Faustulo ... ab eo ad stabula Larentiae uxori educandos datos*) queda aquí reflejada en una composición igualmente austera y de relativamente pocos personajes (seis, igual que en la escena anterior): Fáustulo, llevando en brazos la canastilla con los dos hermanos, entra en su vivienda y los entrega a su mujer, Larencia, para que los críe; en torno a esta, un niño abajo a la izquierda y una mujer de mayor edad a la derecha completan la escena. Parece lógico pensar que se trate del hijo y la madre (o la suegra) de Larencia, lo que enmarcaría la escena en el ámbito familiar, subrayado por los utensilios que se distinguen al fondo, una jarra y un plato sobre los estantes de una alacena, como para simbolizar el alimento que no debe faltar en una casa y que ayudará a criar a los recién llegados. La única dificultad para esta interpretación sería la identidad de ese niño representado junto a Larencia,

un presumible hijo previo del que no hablan las fuentes literarias y que tampoco aparece en ninguna de las reproducciones artísticas de este episodio que conozco. Dionisio de Halicarnaso es el único que alude simplemente a que la mujer acababa de perder un bebé, de ahí que Fáustulo la encuentre muy afligida cuando llega a casa con los niños y la consuele entregándoselos para sustituir la pérdida (I 79.10 τετοκυῖαν δὲ καταλαβὼν καὶ ἀχθομένην ὅτι νεκρὸν αὐτῇ τὸ βρέφος ἦν παραμυθεῖται τε καὶ δίδωσιν ὑποβαλέσθαι τὰ παιδίᾱ).

Por lo demás, la severidad con que se representa el atuendo y el rostro de la mujer mayor (con una especie de toca que le cubre cabeza y hombros y el gesto serio, entre temeroso y contrariado) contrasta con la alegre lozanía de la joven Larencia (sonriente, con el pelo suelto cayendo en rubios rizos sobre los hombros y el escote ligeramente abierto). Quizá quepa ver aquí una sutil alusión a la explicación evemerista de la leyenda de la loba, según la cual había que entender *lupa* como sinónimo de *meretrix* e identificar a Larencia con una simple prostituta; una versión realista y racionalizante que recogen tanto Livio (I 4.7 *sunt, qui Larentiam vulgato corpore lupam inter pastores vocatam putent; inde locum fabulae ac miraculo datum*) como Plutarco (*Rom.* 4.4) y, de forma más clara y prolija, Dionisio de Halicarnaso, que escribe lo siguiente: “La que crió a los niños y les dio el pecho dicen que no fue una loba, sino como es natural una mujer que vivía con Fáustulo, de nombre Laurencia, a la que por haber prostituido en un tiempo los encantos de su cuerpo los residentes en el Palatino le pusieron el sobrenombre de Lupa. Este es un antiguo apodo [latino] aplicado a las mujeres que venden el placer, que ahora se llaman, con una denominación más respetable, heteras. Pero algunos ignorando esto forjaron la leyenda de la loba, puesto que en la lengua que habla el pueblo latino se llama *lupa* este animal” (I 84.4).

Sea como sea, dejando aparte esta posible alusión, parece adecuado descartar aquí a Plutarco como fuente, pues la escena representada no aparece expresamente en su narración, y verosímil decantarse por Dionisio o, más probablemente, por Tito Livio, por más que ni la breve descripción del episodio de este ni los detalles sobre los sentimientos de la mujer de la de aquel se ajusten bien a la escena representada en nuestro tapiz.



3. Fáustulo presenta al rey a Rómulo y a Remo para que los reconozca por la cuna.

En la escena, como indica la cartela, se representa a un viejo Fáustulo que, acompañado de los jóvenes Rómulo y Remo, se presenta ante un rey⁴⁴, que, sentado en su trono, está flanqueado por dos consejeros y protegido por guardias armados. Fáustulo, visiblemente inclinado hacia adelante, bien por la edad o bien en actitud de humilde reverencia o súplica, señala con su mano izquierda la canastilla que tiene a sus pies, en la que los jóvenes fueron abandonados junto al Tíber poco después de nacer, y el rey, que parece estar oyendo los consejos del anciano que tiene a su izquierda, tiende la mano con gesto conciliador.

García Calvo señala que el artista sigue aquí la narración de Tito Livio, en concreto el cap. 5 del libro I⁴⁵, pero creo que se equivoca, pues allí el historiador cuenta, primero, cómo el rey Amulio, tras prender a Remo acusado de saquear las tierras de su hermano Númitor, lo entrega a este para que lo castigue, y luego cómo Fáustulo, que desde el principio había sospechado el origen regio de

⁴⁴ Que debe ser Amulio y no Númitor, como quiere García Calvo (2004: 223), pues tanto en Livio como en Plutarco se denomina rey al primero y no al segundo: en Livio (I 6.3), Númitor solo será proclamado rey después de la muerte de Amulio; Plutarco (*Rom.* 9.1) se limita a decir que, muerto Amulio, los gemelos “restituyen el mando” a su abuelo materno.

⁴⁵ GARCÍA CALVO, 2004: 223.

los niños, descubre la historia a Rómulo, mientras que por su parte Númitor, al conocer que Remo es gemelo de Rómulo y relacionar su edad y su aspecto y carácter, nada propio de esclavos, con el recuerdo de sus nietos, llega pronto a la misma conclusión que Fáustulo y reconoce a Remo, y finalmente cómo los dos jóvenes atacan al rey Amulio en su palacio y lo matan.

Será en el cap. siguiente (I 6) cuando Livio relate un acto de reconocimiento como tal, pero no en las circunstancias reflejadas en el tapiz, sino en una asamblea convocada por Númitor tras la muerte de Amulio, en la que aquel “hizo públicos los crímenes de su hermano contra él, el origen de sus nietos, cómo nacieron, cómo se criaron [y] cómo habían sido reconocidos” (I 6.1), tras lo cual “los jóvenes, entrando con su tropa por medio de la asamblea, proclamaron rey a su abuelo” (I 6.2).

Comprobamos, por otra parte, que Livio no menciona un elemento central en la escena reflejada en el tapiz como es la cuna, que sí aparece, sin embargo, en la narración de Dionisio de Halicarnaso (I 79-83) y en la de Plutarco (*Rom.* 7.8 y 8.1-6), y en esta última desarrollado además por extenso. En efecto, según Plutarco, cuando Remo es enviado por Amulio a casa de Númitor, este, sospechando la verdad, “le preguntó quién era y cómo había nacido” (7.5), y Remo, que ya sabía lo suficiente por lo que le insinuaba Féstulo (= Fáustulo) y por las habladurías de la gente, le cuenta la historia de cómo él y su hermano fueron abandonados en una cesta, de la cual dice que “existe y se conserva [...], encontrándose grabadas en ella con remaches de bronce confusas letras que, tal vez, serían luego inútiles signos de reconocimiento para nuestros padres, después de muertos” (7.8). Por su parte Féstulo, al enterarse de la captura de Remo y de su entrega a Númitor, revela a Rómulo la verdad sobre su origen y “se dirige con la cesta a casa de Númitor” (8.1); en ella trata de entrar pasando inadvertido con la cesta oculta bajo su manto, pero esta, “por sus adornos y por sus letras”, es reconocida por un guardia que había participado en el abandono de los niños y que pone al corriente al rey Amulio (8.2-3). Apresado y sometido a tormento, Féstulo confiesa que los niños viven, aunque miente sobre sus intenciones con la cesta, pues dice, quizá para ablandar el corazón del rey, que iba a llevarla a su sobrina Ilia, madre de Rómulo y Remo, para darle “una esperanza más firme en relación con sus hijos” (8.4).

Dionisio, por su parte, sigue básicamente esta misma versión de la historia, aunque introduciendo algún detalle que no aparece en el relato de Plutarco, como el del encuentro de Rómulo con Númitor y Remo previo a la detención de

Fáustulo (I 82.1-2), detención en la que, sin embargo, el elemento de la cuna tiene igualmente un papel crucial. Según el de Halicarnaso (I 82.3-83.1), en efecto, Fáustulo, temiendo que Númitor no creyese sin pruebas lo que Rómulo le revelara acerca de su origen, toma la cuna “como muestra de reconocimiento” y, con ella oculta bajo el manto, se dirige a la ciudad, a cuyas puertas tiene lugar su detención en las mismas circunstancias y narradas casi con los mismos términos que en el relato de Plutarco, aunque sin incluir ninguna alusión a los “adornos y letras” de la cuna que este menciona.

Tenemos así que la cesta, ausente en el relato de Livio, es en el de Dionisio y Plutarco un objeto clave para probar el origen de Rómulo y Remo y lograr el reconocimiento de Númitor. Por otro lado, ni Plutarco ni Dionisio dicen expresamente que Fáustulo presente la cesta ante el rey Amulio *sponte sua*, sino que aquel confiesa tras ser el rey avisado por la guardia y él mismo apresado y torturado, pero sí indican con claridad que la intención del pastor era mostrarla a Númitor. La conclusión más verosímil parece ser que el autor del cartón, siguiendo en este caso no a Livio sino a Dionisio de Halicarnaso o, con mayor probabilidad, a Plutarco, confundió a Númitor con su hermano el rey Amulio e inventó la escena de un encuentro tan solo apuntado pero no consumado en el relato, al que añadió el personaje de Fáustulo, que no llega a estar presente en el encuentro de Rómulo y Remo con su abuelo según Dionisio, y la cesta reveladora, que sí aparece en el relato de los autores griegos (no en el del historiador romano) con un papel central, reflejado por el autor en la posición también central que ocupa dicho objeto en la composición.



4. *Una vez erigida Roma, Rómulo es coronado rey.*

La escena recoge la ceremonia de coronación de Rómulo, quien, con atuendo militar, la espada al cinto y ceñida la púrpura real, ocupa el centro de la composición recibiendo sentado el cetro de manos de un venerable anciano, mientras que, de los otros cuatro que lo rodean, uno le ciñe la corona, otro, en un gesto ritual, tiene su mano derecha sobre la cabeza del rey y en la izquierda levanta una especie de garrote, y los otros dos observan desde ambos lados la ceremonia; para completar el cuadro, un niño a la derecha le sujeta el casco, mientras que a la izquierda del grupo vemos dos guardias que observan con satisfacción la escena y por detrás otras dos personas, una que mira y otra que hace sonar una trompeta.

Ni Dionisio ni Plutarco describen una escena de coronación similar. Plutarco cuenta (*Rom.* 9-10) la disputa entre los hermanos por cuál de ellos fundaría la ciudad “en los parajes donde al principio fueron criados”, el engaño de Rómulo

con los augurios a los que recurrieron para dirimir sus diferencias, y cómo se ensarzan en una batalla en la que finalmente cae Remo a manos de su propio hermano (según otros, de uno de sus compañeros), y a continuación dice simplemente que Rómulo, tras enterrar a su hermano, “se dispuso a fundar la ciudad haciendo venir de Tirrenia hombres que, con ciertas leyes y libros sagrados, interpretaban y explicaban cada rito igual que en una ceremonia religiosa” (11.1). Quizá estos hombres de Tirrenia expertos en rituales podrían haber dado al autor del cartón la idea de representar a ese grupo de ancianos venerables que en el tapiz se encargan de todos los aspectos rituales y solemnes de la ceremonia, pero lo cierto es que en el relato de Plutarco no se describe ninguna ceremonia de coronación de Rómulo como rey, y además los ritos a los que se refiere a continuación de esa última frase están relacionados exclusivamente con el establecimiento y delimitación de la nueva ciudad, no con la coronación del rey. El relato de Dionisio (I 86-88) es similar al de Plutarco, y los detalles que los diferencian no van más allá de la muerte en la batalla de Remo, cuyo autor material no se explicita, o la inclusión de una ceremonia de purificación del pueblo entre los sacrificios y festejos celebrados con ocasión de la fundación de la ciudad.

Livio, por su parte, cuenta que, tras quedar Númitor como rey del estado albano, “se adueñó de Rómulo y Remo el deseo de fundar una ciudad en el sitio en que habían sido expuestos y en que se criaron” (I 6.3), pero pronto se enfrentaron por la ambición de poder y, al no tener éxito el augurio de los buitres utilizado para tratar de dirimir sus diferencias (o al burlarse Remo de su hermano saltando por encima de las murallas que este estaba construyendo, versión que también recoge Plutarco), se enfrentan en una disputa que acaba con la muerte de Remo a manos de su hermano (I 6.4-7.2). A continuación dice Livio que “Rómulo quedó por consiguiente único dueño del poder; la ciudad que habían fundado recibió nombre del de su fundador. En primer lugar fortificó el Palatino, donde él se había criado. Hace sacrificios con el rito albano a los otros dioses y con el griego, tal como había establecido Evandro, a Hércules” (I 7.3). Vemos, pues, que tampoco Livio describe ninguna ceremonia de coronación, y los ritos a los que alude en la última frase citada (descritos más adelante como “actos de culto cumplidos ritualmente”, I 8.1) se refieren también a la fundación de la ciudad, en concreto probablemente a la delimitación y construcción de murallas en el Palatino, a lo que alude inmediatamente antes. Pero la mención de Hércules, unida al hecho de que a continuación, para explicar la adopción de un culto extranjero en la recién nacida Roma, cuenta Livio la historia de Caco, a

quien mató Hércules “con un golpe de clava” por robar sus vacas, y cómo Evandro acoge luego al héroe dedicándole un ara y estableciendo sacrificios anuales en su honor (I 7.4-15), nos hacen sospechar que el autor de la escena pudo inspirarse en Livio, de ahí que a uno de los ancianos que atienden en el tapiz a los ritos solemnes de la coronación de Rómulo, lo representara con una clava en la mano, para simbolizar la presencia de Hércules en esa ceremonia y la relación de Rómulo y su ciudad con el culto al héroe; y además representara la clava de manera bien visible, bajo un fondo claro para darle mayor realce y ocupando todo el ángulo superior derecho de la composición.



5. *Rómulo presenta sus leyes y hace un sacrificio a Hércules.*

La clava de Hércules vuelve a aparecer en esta tela, que contiene una escena poco frecuente en los tapices de la época⁴⁶. En ella el rey Rómulo, que lleva en

⁴⁶ Cf. GARCÍA CALVO, 2004: 223.

su mano izquierda un pliego con las leyes dadas al pueblo romano, dirige su mirada a una estatua de Hércules, con la clava al hombro, mientras hace una libación en el fuego sagrado del altar, junto al cual, en primer plano, se ven una jarra y una copa doradas y ricamente decoradas. Asisten al rey un anciano sacerdote y una joven sosteniendo objetos del culto, y tras ellos otros personajes femeninos tañen instrumentos musicales y portan una máscara de toro. Completan la escena a la izquierda dos soldados, uno de ellos un lictor, con las fasces bien visibles en primer plano, y arriba a la derecha, justo por encima de la cabeza del rey, un escudo y una armadura que cuelgan de un árbol, simbolizando la paz que las leyes promulgadas por Rómulo traen a la ciudad.

Si la fuente del anterior tapiz podía quedar dudosa, por más que ciertos elementos apunten al relato de Livio, en este otro no cabe duda al respecto, y además corrobora, en nuestra opinión, la fuente del anterior. En efecto, Plutarco no dice nada respecto a ninguna ceremonia de promulgación o consagración de las leyes dictadas por Rómulo, sino que se limita (*Rom.* 13) a desgranar y comentar las medidas adoptadas por el rey respecto a la organización social y política de la nueva ciudad (distribución del ejército en cuerpos, creación del Senado, etc.), y lo mismo hace, aunque de manera mucho más extensa, Dionisio de Halicarnaso (II 7-14). En cambio Livio, inmediatamente después de contar la mencionada historia del robo de las vacas de Hércules por parte de Caco y la instauración de un culto al héroe debida a Evandro, relata lo siguiente: “Una vez cumplidos ritualmente los actos de culto, convocó a asamblea a la muchedumbre, que no podía convertirse en el cuerpo político de un pueblo unido nada más que por medio del derecho, y dictó leyes. Pensando que para aquella gente rústica solo serían sagradas si él les infundía respeto con símbolos de poder, se revistió de mayor dignidad en todo su porte, pero especialmente tomando doce lictores” (I 8.1-2). Como vemos, Livio se refiere expresamente a una solemne promulgación de leyes por parte de Rómulo ante los romanos reunidos en asamblea, mencionando además algunos detalles (la pretensión de consagración de ese corpus legal, la exhibición de símbolos de poder, la alusión a los lictores, además de la mención anterior de Hércules, sus vacas, su clava y su temprano culto en Roma) que quedan claramente reflejados en la composición del tapiz, por lo que parece verosímil pensar que el autor de los cartones que le sirvieron de modelo se inspirara en el mencionado pasaje de Tito Livio.



6. Los romanos raptan a las mujeres sabinas.

Este lienzo, uno de los más grandes de la colección seguntina, contiene, al contrario que el tapiz anterior, un episodio muy popular en las series de Rómulo y Remo que conocemos⁴⁷. Así lo indica García Calvo acertadamente, pero sin embargo creemos que comete un grave error en su descripción e interpretación de la escena y por ende en la fuente sugerida para ella. Transcribimos a continuación el párrafo en cuestión de la estudiosa: “Por Tito Livio (Libro I, cap. 9) sabemos que el rapto de las sabinas tuvo lugar durante las fiestas celebradas en honor de Consus, dios itálico de la agricultura. Rómulo organizó estas fiestas e invitó a las poblaciones vecinas, entre ellas a los sabinos. Llegado el momento del espectáculo, los jóvenes romanos raptan a las sabinas en la creencia de que la escasez de mujeres era un impedimento para prolongar la grandeza de Roma. Esta afrenta por parte de Rómulo dio lugar a varias guerras entre los pueblos vecinos y los romanos. En el tapiz se plasma el momento del rapto: tres sabinas son sostenidas con gran violencia por los romanos. A la derecha, en un segundo

⁴⁷ El rapto de las sabinas estuvo muy extendido como tema autónomo en tapices (vid. ROBLOT-DELONDRE, 1919: 306; MAHL, 1965 ; STANDEN, 1974) y también en la pintura: como podemos comprobar en RODRIGUES, 2010: 128 s., de casi una veintena de cuadros de los siglos XVI y XVII que se inspiran en la historia de Rómulo y Remo narrada por Plutarco, más de un tercio representan concretamente este episodio.

plano, otra de ellas es retenida por varios soldados. Al fondo, sobre un altar, la estatua del dios Consus”⁴⁸.

García Calvo omite mencionar una cuarta pareja de romano y sabina que está tras las tres representadas en primer plano a la izquierda y una segunda mujer sabina en el grupo en segundo plano de la derecha, así como el grupo de personas de aspecto noble, presumiblemente patricios, que se encuentran detrás de la supuesta estatua del dios Consus, cuyo sospechoso atuendo tampoco describe: la figura, en efecto, viste coraza, faldellín y botas doradas, y lleva ceñida a los hombros una capa de color anaranjado o rojizo claro que levanta y abre con su mano derecha, mientras que en la izquierda sostiene una especie de cetro; un atuendo visiblemente inadecuado para una divinidad de las cosechas y los graneros, como es el dios Consus, y más propio de un personaje regio. Pero lo cierto es que Livio no alude a ninguna estatua en este episodio ni menciona expresamente al dios Consus, todo lo más se limita a decir, de manera confusa y probablemente errada, que Rómulo “amañó unos juegos solemnes en honor de Neptuno ecuestre. Los llamó *consuales*” (I 9.6).

Subsisten, pues, muchas dudas, tanto en la descripción por parte de García Calvo de la escena representada en este tapiz, como en su consideración de Livio como fuente. El episodio del rapto de las sabinas lo cuenta también Dionisio de Halicarnaso en sus *Antigüedades romanas* (II 30), en principio sin mentar expresamente al dios Consus, aludido como “la divinidad que preside los proyectos secretos”, a la que Rómulo promete “realizar sacrificios y fiestas anuales si el intento le salía según sus planes” (II 30.3), reiterando que los juegos eran en honor de Neptuno; sólo más adelante (II 31.2) menciona por su nombre al dios, para explicar el nombre de *Consualia* que recibieron las fiestas entonces instituidas⁴⁹. Para llevar adelante el plan establecido de raptar a las mujeres sabinas, habla Dionisio de que Rómulo convino una señal, pero no especifica cuál era esta, sino sólo que la dio (literalmente la *levantó*, pues utiliza el verbo αἴρω): “el último día en que debía clausurar la asamblea dio orden a los jóvenes, cuando él personalmente lanzase la señal (ήνίκ’ ἂν αὐτὸς ἄρῃ τὸ σημεῖον), de raptar a las muchachas presentes en el espectáculo, cada uno a la que encontrase, conservarlas intactas aquella noche, y al día siguiente conducir las ante él. Los jóve-

⁴⁸ GARCÍA CALVO, 2004: 223.

⁴⁹ La explicación es similar a la que da Plutarco, *Rom.* 14.3-4, aunque este no menciona el nombre de *Consualia* hasta más tarde, en 15.7.

nes se dividieron en grupos, y cuando vieron izada la señal (ἐπειδὴ τὸ σύνθημα ἄρθ' ἐν εἶδον), se lanzaron al rapto de las vírgenes." (II 30.4-5).

El relato de Plutarco, en cambio, aclara cuál fue esa señal y nos da la clave para entender cabalmente la escena representada en el tapiz. Dice este que Rómulo "convocó mediante bando la celebración [...] de unos juegos y de un solemne espectáculo público. Mucha gente concurrió y él personalmente presidía, con los principales, vestido de púrpura. Era la señal para el momento del ataque que, levantándose una vez la capa de púrpura, la abriera y de nuevo se cubriera con ella" (*Rom.* 14.5).

La figura, pues, que aparece en alto entre los dos grupos de romanos y sabinas, en segundo plano pero destacada y bien visible, es en realidad no el dios Consus⁵⁰, sino el propio rey Rómulo, que preside la celebración de los mentidos juegos rodeado de sus principales, en el momento de levantar su capa y dar la señal convenida para que los romanos emprendieran el rapto de las mujeres sabinas. El citado pasaje de Plutarco, por tanto, es sin duda la fuente en que se basó el autor del diseño iconográfico de este tapiz.

Y lo mismo debe considerarse en el caso de otros tapices o pinturas del mismo episodio, anteriores o posteriores a nuestro tapiz, para los que tradicionalmente se sigue considerando a Tito Livio como fuente de inspiración a pesar de que muestran con claridad ese gesto de Rómulo al que nunca se refirió el historiador romano: me refiero por ejemplo al fresco de Carracci en el Palazzo Magnani de Bolonia (1590), a los dos cuadros de Poussin conservados en el Louvre y en el Metropolitan de Nueva York (c. 1633-1637), al tapiz basado en dibujos de Giulio Romano expuesto en el castillo francés de Chambord (c. 1675) o a la tela de Sebastiano Ricci conservada en Viena (c. 1700), entre otras muchas obras de Stella, Brusaferro, Doyen, Bambini, Delacroix, etc.

⁵⁰ Como escribió García Calvo y siguen repitiendo las personas que presentan y explican los tapices en las visitas guiadas de la Catedral de Sigüenza.



7. *Rómulo mata al rey Tacio y aniquila a los sabinos.*

La abigarrada composición de esta tela, que presenta una confusa escena de batalla en la que, a juzgar por la cartela, Rómulo mata a Tito Tacio, rey de los sabinos, plantea un doble problema: el primero, que tal escena no parece ajustarse a las versiones que de este hecho dan Tito Livio, Dionisio y Plutarco, y el segundo, íntimamente conectado, el de la ordenación de este tapiz dentro de la serie.

García Calvo considera este tapiz como el último de la serie, señalándolo con el nº 8 (y por tanto con el 7 el actual nº 8), y el mismo orden sigue Ramírez Ruiz, aunque ninguna de estas autoras da razón expresa de esta ordenación, más que, al parecer, el hecho de que, en los relatos de Livio y Plutarco –pues, como sabemos, no tienen en cuenta a Dionisio de Halicarnaso como posible fuente literaria para la serie de Rómulo y Remo–, la muerte de Tito Tacio es posterior al resto de los episodios representados en los demás tapices⁵¹. Por su parte, Ferrer & Ramírez, aunque sin ofrecer tampoco ninguna explicación, dan el orden que aquí adoptamos⁵², que es el que ofrece de hecho la exposición actual de los tapi-

⁵¹ GARCÍA CALVO, 2004: 220 s., 223 s.; RAMÍREZ RUIZ, 2013: 126.

⁵² FERRER & RAMÍREZ, 2007: 253.

ces en la Catedral de Sigüenza y el que parece más lógico a juzgar por las fuentes.

En efecto, tanto Livio (I 10-13) como Plutarco (*Rom.* 16-19) y, más por extenso, Dionisio (II 32-46) cuentan que, tras el rapto de las mujeres sabinas, al comienzo de las subsiguientes guerras con el pueblo sabino y sus aliados, Rómulo mató en una escaramuza al rey de los ceninetes, Acrón⁵³, y no a Tito Tacio, rey de los sabinos, con quien, al contrario, tras diversos combates se llegó a un acuerdo para reinar en diarquía, facilitado por la intercesión de las mujeres sabinas representada en el siguiente tapiz. Sólo varios años más tarde morirá Tacio (cf. Liv., I 14.1-2; D.H., II 52; Plu., *Rom.* 23.1-3), y no en una batalla frente a Rómulo, como dan a entender la escena y la inscripción latina del tapiz, sino asesinado en una revuelta instigada por los laurentinos en venganza por la expulsión (según Dionisio y Plutarco, la muerte) de unos embajadores suyos. Posteriormente, las únicas batallas que librará Rómulo serán contra los habitantes de Fidenas y los de Veyes (también contra los camerinos, según Plutarco), pero en ninguna de estas cuentan nuestros autores (cf. Liv., I 14-15; D.H., II 53-55; Plu., *Rom.* 23-25) que Rómulo acabase con la vida de ningún rey enemigo; la escena, por tanto, solo puede referirse al mencionado episodio de la muerte del rey Acrón a manos de Rómulo, y parece verosímil pensar que el autor del dibujo se basara en el relato de Dionisio o, más probablemente, de Livio, que no mencionan expresamente el nombre de dicho rey, y lo confundiera con el rey Tacio.

Se trata, pues, de una probable confusión en la lectura de la fuente que se vio reflejada también en la titulación de la escena, algo nada infrecuente en los tapices de la época (y tanto mayor cuanto menor es su calidad), y este fallo habría llevado a los estudiosos a una mala ordenación cronológica de estos dos últimos tapices de la serie, siguiendo el orden de los acontecimientos narrados por Livio y Plutarco (también por Dionisio, aunque hasta ahora no se había tenido en cuenta como fuente). Afortunadamente, esta mala ordenación ya se ha corregido.

⁵³ Solo Plutarco lo menciona por su nombre varias veces, en *Rom.* 16.2, 4 y 7, y luego en la *synkrisis* final, en 30(1).4; Livio se limita a hablar del rey o cabecilla enemigo (I 10.4 *regem in proelio obtruncat et spoliat; duce hostium occiso* etc.), al igual que Dionisio (II 33.2), quien añade que Rómulo “lo mató luchando con sus propias manos y le arrebató sus armas”.



8. *Las mujeres sabinas reconcilian entre sí a los romanos y a sus padres.*

Las dimensiones de este último tapiz, el más grande de la serie seguntina, se ajustan bien a la relevancia que el episodio representado tiene en el relato de Livio (I 13) y especialmente en el de Plutarco (*Rom.* 19), que lo define como “un espectáculo de formidable vistosidad y una visión que sobrepasa las palabras” (19.1). Según Tito Livio, las mujeres sabinas, cuyo rapto por los romanos había originado la guerra entre ambos pueblos, irrumpieron en mitad de la batalla “con el pelo suelto, con los vestidos rasgados, superado por las desgracias su miedo de mujeres”, y colocándose entre ambos contingentes “separaban a los enemigos, aplacaban su odio, rogando por un lado a sus padres, por otro a sus esposos, que no se tiñeran de sangre sacrílega, que no mancillasen con el parricidio los frutos de sus entrañas, nietos de unos, hijos de otros” (I 13.1-2). Plutarco hace un relato muy similar, en el que las mujeres sabinas aparecen ante los atónitos ojos de los soldados “metiéndose desde distintos lugares, con gritos y algarabía, por medio de las armas y los muertos, como poseídas de un dios, y dirigiéndose a sus maridos y a sus padres, unas con sus tiernos hijitos en los brazos, otras ofreciendo sueltos sus cabellos, todas llamando con los nombres más queridos, unas veces, a los sabinos y, otras, a los romanos” (19.2).

Por lo que respecta a Dionisio de Halicarnaso, quien sobre este episodio afirma no haber querido “escribir más de lo necesario” (II 47.4), debemos descartarlo como fuente de este tapiz, pues según su relato (II 45-46) las mujeres sabinas no interfieren en la batalla, sino que, buscando la reconciliación de am-

bos bandos por vías menos dramáticas, acuden primero al Senado romano, que les permite ir en embajada a sus compatriotas, y luego van al campamento sabino a suplicar ante el rey y sus consejeros que acuerden la paz con sus enemigos.

Volviendo al relato de Livio y Plutarco, ambos historiadores recogen en estilo directo las palabras que supuestamente dirigen las mujeres sabinas a ambos ejércitos rogándoles que cesen la guerra, aunque en el caso de Livio son apenas dos frases (I 13.3) que no se atribuyen a ningún personaje en concreto, mientras que Plutarco emplea varios párrafos de consideraciones y súplicas cuya exposición atribuye finalmente a Hersilia, la mujer sabina de Rómulo (*Rom.* 19.3-8)⁵⁴. Por último, ambos describen de nuevo de modo más o menos parejo cómo los caudillos romano y sabino, conmovidos al igual que todos sus soldados por la emoción del momento y lo sincero y justo de las palabras escuchadas, firman un armisticio y entablan conversaciones de paz, pactando, entre otras cosas, según Plutarco, “que habitaran en común la ciudad romanos y sabinos; que la ciudad se llamara Roma por Rómulo y curenses todos los romanos por la patria de Tacio, y que ambos reinaran y fueran generales en común” (19.9), idea que Livio amplía afirmando que “no sólo hacen un tratado de paz, sino un solo Estado con los dos pueblos. Asocian el reino: todo el poder lo transfieren a Roma” (I 13.4).

Puede que el pintor de este cartón haya querido reflejar en su obra esta unificación de los dos pueblos, romano y sabino, en una sola ciudad y, como subraya expresamente Livio, en un solo estado, lo que explicaría que encontremos en la tela, a ambos lados de la interrumpida escena de batalla representada, en manos de uno y otro de los bandos inicialmente enfrentados, varios estandartes con el mismo símbolo: la sigla SPQR, emblema de la ciudad y el estado romano. Pero el enfoque plutarqueo de las palabras centrales de este episodio en una mujer sabina concreta, unido a su mención expresa de que algunas mujeres llevaban a sus hijos en brazos, nos inclina a decantarnos por Plutarco como fuente principal del dibujo sobre el que se realizó esta tela. No solo porque en ella encontramos, entre las mujeres que a la izquierda, en segundo plano, se enfrentan y suplican a los soldados, a una al menos, quizá dos, representada sosteniendo a un crío, sino además porque en su centro destaca en primer plano la figura de

⁵⁴ Dionisio (II 45.2 y 6) menciona también por su nombre a Hersilia, quien “había iniciado el plan y tenía la dirección de la embajada”, e incluso recuerda su súplica “larga y conmovedora” ante los sabinos, pero no dice que fuera esposa de Rómulo, sino simplemente que procedía “de una ilustre familia entre los sabinos”.

una mujer que, a la vez que se lleva una mano al pecho en actitud de súplica, con la otra se atreve a sujetar con gesto enérgico las riendas del caballo del rey, sin duda Rómulo, a juzgar por sus nobles ropajes y la relevancia similar de su representación, que ocupa también en primer plano casi toda la mitad derecha de la escena.

Finalizamos aquí nuestro repaso particular a las escenas representadas en los tapices de la serie de Rómulo de la colección seguntina, descrita también en general en la primera parte de este trabajo, y a las diversas fuentes literarias en que pudieron basarse. La primera conclusión que debemos extraer, y que constituye una aportación novedosa de este trabajo, es la necesidad de ampliar dichas fuentes con la inclusión de las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, pues hemos demostrado que varias de esas escenas podrían haber tenido su relato como modelo, si bien es cierto que esta posibilidad teórica se queda solo en digna probabilidad cuando se ve confrontada con el mayor nivel de difusión y éxito que tenían la *Historia de Roma* de Livio o las *Vidas* de Plutarco en la cultura y el arte de Europa en época moderna.

En segundo lugar, nuestro estudio de estos textos y su cotejo exhaustivo entre sí y con las escenas de los tapices nos permite afirmar también que la influencia de la *Vida de Rómulo* de Plutarco en la composición de esta serie fue mayor que la que hasta ahora se había señalado, y que, aunque sea ciertamente mayoritaria en el caso de la *Historia* de Tito Livio, en el de Plutarco esa influencia no se limitó solamente a uno de los tapices, como sostienen los pocos estudiosos que se han ocupado de ellos, sino que se refleja con bastante seguridad en al menos dos de ellos (nº 3 y 6) y con una alta probabilidad en otro más (nº 8), como hemos tratado de demostrar.

La tercera y última conclusión, o más bien un desiderátum, es mi convicción de que merecerá la pena ampliar y profundizar en un futuro nuestro trabajo con la indagación de posibles precedentes y paralelos posteriores de las escenas representadas en esta serie de tapices seguntinos, con vistas a completar un estudio de la tradición iconográfica de un filón tan importante en la historia de las representaciones artísticas modernas como fue el de la historia de Rómulo.

REFERENCIAS

- BARBE, STAGNO & VILLARI, 2013 = Françoise Barbe, Laura Stagno & Elisabetta Villari (eds.), *L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XVe siècle*, Turnhout, Brepols, 2013.
- BENITO GARCÍA, 1996 = Pilar Benito García, "La seda y la Corona", en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1996, pp. 345-360.
- BECK, 2014 = Mark Beck, *A Companion to Plutarch*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014.
- CAMPBELL, 2002 = Thomas P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / New Haven & Londres, Yale University Press, 2002.
- CAMPBELL, 2007 = Thomas P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2007.
- CAMPBELL & CLELAND, 2010 = Thomas P. Campbell & Elizabeth A. H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / New Haven & Londres, Yale University Press, 2010.
- CARY, 1937 = Earnest Cary, *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, vol. I, Cambridge, MA, Harvard University Press / Londres, Heinemann, 1937 (reimpr. 1960).
- CHECA, 2010 = Fernando Checa, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, Fonds Mercator, 2010.
- DELMARCEL, 1999 = Guy Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, París, Imprimerie nationale, 1999.
- FERREIRA, 2010 = Luísa de Nazaré Ferreira, "A lenda de Aríon e a influencia de Plutarco na arte ocidental", en Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues & Nuno Simões Rodrigues, *Plutarco e as Artes*, Coímbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coímbra, 2010, pp. 17-68.

- FERREIRA, 2014 = *Ead.*, "Tapeçarias da *História de Alexandre Magno* no Museu de Lamego", en Carlos Alcalde & Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte*, Coímbra, Imprensa da Universidade de Coímbra, 2014, pp. 123-152.
- FERREIRA, 2017 = *Ead.*, "La influencia de Plutarco en el arte de la tapicería: la *Historia de Marco Antonio*", en Stefano Amendola, Giovanna Pace & Paola Volpe Cacciatore (eds.), *Immagini letterarie e iconografia nelle opere di Plutarco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2017, pp. 57-66.
- FERRER & RAMÍREZ, 2007 = José María Ferrer González & Victoria Ramírez Ruiz, *Tapices y textiles de Castilla - La Mancha*, Guadalajara, Aache ediciones, 2007.
- GARCÍA CALVO, 2004 = Margarita García Calvo, "Colección de tapices de la Catedral de Sigüenza", *Goya: Revista de arte*, 301-302 (2004) 215-228.
- GARCÍA GUAL, 2017 = Carlos García Gual, "Plutarco Bifronte. Notas y reflexiones sobre la recepción de su obra", en Manuel Sanz Morales *et al.* (eds.), *La (inter)textualidad en Plutarco*, Cáceres – Coímbra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura – Imprensa da Universidade de Coímbra, 2017, pp. 227-240.
- HERRERO CARRETERO, 2001 = Concha Herrero Carretero, "La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, CLXIX, 665 (Mayo 2001) 163-192.
- JOUBERT, 1993 = Fabienne Joubert, *La tapisserie*, Turnhout, Brepols, 1993.
- MAHL, 1965 = Elisabeth Mahl, "Die Romulus und Remus-Folgen der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 61 (1965) 7-40.
- MARTOS MONTIEL, 2021 = Juan Francisco Martos Montiel, "La *Vida de Rómulo* de Plutarco en la colección de tapices de la Catedral de Sigüenza", en Aurelio Pérez Jiménez (ed.), *Patrimonio filológico: contribuciones y nuevas perspectivas*, Berna, Peter Lang, 2021, pp. 305-329.
- MATESANZ DEL BARRIO, 2001-2003 = José Matesanz del Barrio, "La colección de tapices de los condes de Montalvo: la tapicería del conde de Montalvo en

la catedral de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 223 (2001-2002) 371-394; 225 (2002) 355-374; 226 (2003) 87-122.

PECES RATA, 1988 = Felipe-Gil Peces Rata, *Paleografía y epigrafía en la Catedral de Sigüenza*, Sigüenza, ed. del autor.

PLÁCIDO SUÁREZ, 2004 = Dion Casio, *Historia romana. Libros I-XXXV (fragmentos)*, Introducción, traducción y notas de Domingo Plácido Suárez, Madrid, Gredos, 2004.

RAMÍREZ RUIZ, 2013 = Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

ROBLOT-DELONDRE, 1917-1919 = Louise Roblot-Delondre, «Les sujets antiques dans la tapisserie», *Revue archéologique*, 5 (1917) 296-309; 7 (1918) 131-150; 9 (1919) 48-63; 10 (1919) 294-332.

SIMÕES RODRIGUES, 2010 = Paulo Simões Rodrigues, “Um percurso temático no tempo: as *Vidas Paralelas* de Plutarco e a pintura europeia do século xvi ao século xix. Primeiras Abordagens”, en Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues & Nuno Simões Rodrigues, *Plutarco e as Artes*, Coímbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 70-138.

STANDEN, 1974 = Edith A. Standen, “Romans and Sabines: A Sixteenth-Century Set of Flemish Tapestries”, *The Metropolitan Museum Journal*, 9 (1974) 211-228.

STANDEN, 1985 = Ead., *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, vol. I, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1985.

ZALAMA, 2018 = Miguel Ángel Zalama (dir.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018.

ANEXO: IMÁGENES DE LA SERIE “ALEGORÍAS DE PALAS ATENEA”



1. Marte huye, Júpiter se alegra por el final de las armas obtenido por Palas y la Paz.



2. La recompensa de las armas.



3. Triunfo y gloria de Palas y la Paz.



4. Perezosos y cobardes son puestos en fuga por Palas.



5. Palas y la Paz conducen a los esforzados al templo del honor.



6. La gloria de las Musas estimuladas por la Paz.



7. Los sacrificios divinos son restaurados por Palas y la Paz.



8. Palas, triunfante por la gloria de las armas, acompañada por las Musas.